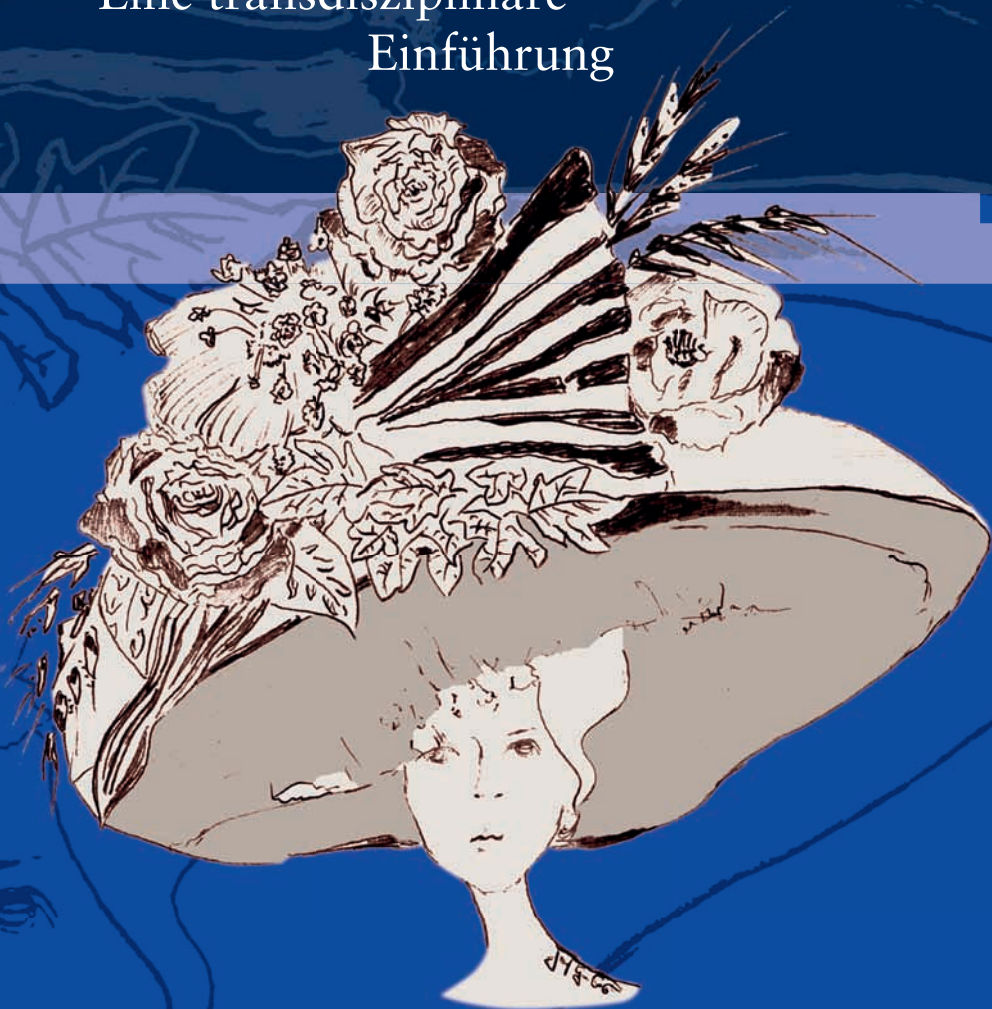


SABINE COELSCH-FOISNER
JOACHIM BRÜGGE (Hg.)

My Fair Lady

Eine transdisziplinäre
Einführung



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



WISSENSCHAFT UND KUNST

Herausgegeben von
SABINE COELSCH-FOISNER
DIMITER DAPHINOFF

Band 16



My Fair Lady

Eine transdisziplinäre Einführung

Herausgegeben von

SABINE COELSCH-FOISNER

JOACHIM BRÜGGE

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt mit Unterstützung der Universität Mozarteum Salzburg,
der Stadt Salzburg und der Paris Lodron Universität Salzburg.



STADT : SALZBURG



**UNIVERSITÄT
SALZBURG**

Department of English and American Studies



Die Aufführungsrechte zu den Notenbeispielen im Beitrag von Joachim Brügge
liegen bei der Gallissas Theaterverlag und Mediaagentur GmbH.

UMSCHLAGBILD

© Constanze Coelsch-Foisner, 2015

ISBN 978-3-8253-6519-6

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2015 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Inhalt

SABINE COELSCH-FOISNER UND JOACHIM BRÜGGE <i>My Fair Lady</i> – eine transdisziplinäre Einführung	vii
ANDREAS JAENSCH <i>My Fair Lady</i> – Prototyp und Höhepunkt des 'Operetten-Musicals'	1
GISELA MARIA SCHUBERT "Sie schreiben Lyrics, nicht wahr?" – Szenen einer Partnerschaft: Lerner und Loewe und die Entstehung von <i>My Fair Lady</i>	31
SABINE COELSCH-FOISNER <i>Pygmalion</i> und <i>My Fair Lady</i> – Metamorphose als Prinzip des Anderswerdens: Von Ovids Epos über Shaws Salonsatire zu Lerner und Loewes musikalischer <i>Romance</i>	63
GABRIELE LINKE <i>My Fair Lady</i> – kulturgeschichtliche Transformationen	89
ALEXANDER BROCK Elizas Englisch – die Darstellung sozialer und regionaler Variation des Englischen in <i>Pygmalion</i> und <i>My Fair Lady</i>	115
JOACHIM BRÜGGE Formale und analytische Aspekte der Musik in <i>My Fair Lady</i>	139
Bibliografie	175
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	183

My Fair Lady – eine transdisziplinäre Einführung

Zur Genese des Buchprojekts

Im Sommersemester 2005 wurde von den Herausgebern als kooperative Lehrveranstaltung ein gemeinsames musik-, literatur- und kulturgeschichtliches Seminar zu *My Fair Lady* an der Universität Mozarteum Salzburg durchgeführt, welches für Studierende beider Universitäten zugänglich war. Im Zentrum stand die Überlegung, ausgehend von den Textvorlagen George B. Shaws *Pygmalion* und Alan Jay Leners Musical-Umarbeitung des Stoffs zu *My Fair Lady*, mit den Studierenden unterschiedliche Fragestellungen zu den Songs aus *My Fair Lady* zu entwickeln. So war jedes Referat zu einer konkreten musikalischen und philologischen Songanalyse verknüpft mit der Aufgabe, eine eigene (!) Übersetzung des englischen Textes zu versuchen, was von den Studierenden mit großem Erfolg bewältigt wurde.

Kreative Leistungen wie diese sind nicht zuletzt ein Maßstab für den Grad der Auseinandersetzung mit einem Werk und seinen Eigenheiten. So wurden in den Übersetzungen der einzelnen Songs dialektale Färbungen unterschiedlicher Gebiete, aus denen die Studierenden kamen (Regiolekte), berücksichtigt (eine oberösterreichische Eliza war ebenso anzutreffen wie ein Kärntner und ein bayrischer Alfred Doolittle); aktuelle Bezüge zur Jetztzeit und Anspielungen auf gängige Beziehungsschemata in den Übersetzungen verdeutlichten den inhaltlichen Kern des Musicals; Tonfall, Reim und Rhythmus ließen in einigen Fällen musiktheatralische Begabungen erkennen, und – worum es uns vor allem ging – sie erfassten die Quintessenz der Songs: ihren dramaturgischen Stellenwert im Musical und ihre Vielfalt, um die Figuren in ihrem sozialen Umfeld zu charakterisieren und ihre Gedanken und Gefühle auszudrücken.

Die Übersetzungen wurden dann gemeinsam besprochen und in Verbindung zu Analysen des Lerner-Textes diskutiert, wovon besonders die musikwissenschaftliche Seite profitiert hat. Für die literatur- und kulturwissenschaftliche Seite waren wiederum die musikalischen Analysen erhellend, weil sie oft eine Gegenseit zur Textanalyse lieferten, eine versteckte Ironie zu Tage förderten oder emotionale Konflikte der Figuren bestätigten. So entstand im Verlauf dieses sehr erfolgreichen Seminars schließlich die Idee, die darin gewonnenen zahlreichen Anregungen zu bündeln und eine transdisziplinäre Einführung zu *My Fair Lady* herauszugeben. Mit dem vorliegenden Band wollen wir vor allem

eine Erkenntnis aus dem gemeinsamen Seminar an die Leser und Leserinnen weitergeben: dass unterschiedliche disziplinäre Herangehensweisen unterschiedliche, bisweilen sogar gegenläufige Aspekte offenlegen, die aber in der Folge ein weitaus differenzierteres Gesamtbild dieses Meisterwerks ergeben als es Einzelanalysen je leisten können. Entsprechend beziehen sich die in den nachfolgenden Kapiteln vorgenommenen ästhetischen und historischen Verortungen auf unterschiedliche Gattungsordnungen und fokussieren unterschiedliche Phänomene. Oft sind es minimale Veränderungen von Shaws *Pygmalion* zu Lerner und Loewes *My Fair Lady* (Ortsbezeichnungen, Freddys und Doolittles Auftritte), die aus sprachlicher, literarischer oder kulturgeschichtlicher Perspektive anders wahrgenommen werden, oder überhaupt erst wahrgenommen werden, weil jede dieser Disziplinen andere Kontexte und Traditionen mitdenkt und andere Assoziationen, Ironien und Harmonien aufdeckt. So z. B. gibt Lerner Elizas Cockney-Englisch anders wieder als Shaw und geht in der Darstellung dialektaler Merkmale auch weiter als er (siehe Alexander Brock); für das amerikanische Broadway-Publikum wird die im ersten Akt von *My Fair Lady* genannte St. Paulskirche als Christopher Wrens und nicht Inigo Jones' Bauwerk bezeichnet (siehe Gabriele Linke); Shaw charakterisiert Eliza als *not at all a romantic figure*, Lerner hingegen als *not at all an attractive person* (siehe Sabine Coelsch-Foisner); sowohl die Gefühlsschwankungen als auch die sich anbahnende Beziehung Elizas und Higgins' werden vor allem musikalisch umgesetzt (siehe Andreas Jaensch und Joachim Brügge) und die musikalische Ausgestaltung von Higgins' Partie verdankt sich weitgehend dem Darsteller der Rolle, Rex Harrison (siehe Gisela Maria Schubert). Dies sind nur einige Beispiele aus einer Fülle an Beobachtungen, die für die Kritik deutungsrelevant, für den Rezipienten wahrnehmungssteuernd und sympathielenkend sind.

Als transdisziplinäre Einführung beansprucht der vorliegende Band keinesfalls, die Fülle an solchen Auffälligkeiten und Anspielungen in *My Fair Lady* erschöpfend zu behandeln, geschweige denn zu kontextualisieren. Vielmehr soll diese Einführung weitere Auseinandersetzungen mit diesem Ausnahmewerk der Musical-Literatur, wie auch mit anderen Werken, entfachen und den transdisziplinären Dialog Erkenntnis fördernd weiterführen: z. B. im Hinblick auf einen Vergleich von *My Fair Lady* zu anderen Lerner und Loewe-Musicals oder im Kontext des Nachkriegs-Musicals, oder im Hinblick auf die jeweiligen Medien Bühne, Film und Fernsehen, im Hinblick auf Übersetzungen und Dialekte,¹ oder auf transnationale Bearbeitungen und neuere Inszenierungen, um nur einige Forschungsausblicke zu nennen, die hier in den Hintergrund treten

¹ Vgl. dazu Joachim Brügge, "By George, she's got it! Elizas 'Jargon' in ausgesuchten deutschsprachigen Übersetzungen – die Wiener Inszenierung von 1969 und andere Mundartversionen von *My Fair Lady*". Vortrag anlässlich der Dessauer Tagung *Zur Rezeption des Broadwaymusicals in Deutschland* vom 7.-9. März 2008, S. 77-93.

zugunsten historischer Dynamiken: Gattungsgeschichte, Entstehungsgeschichte, Stoff-, Literatur- und Motivgeschichte sowie Textanalyse, Kulturgeschichte, Sprachgeschichte, Musikgeschichte und Musikanalyse.

Pygmalion und *My Fair Lady* – ein Modellfall metamorphischen Wandels

Da neben der Sprache die Idee der Wandlung der Protagonisten in *My Fair Lady* eine zentrale Rolle spielt, war es naheliegend, die Publikation thematisch auf den Schwerpunkt Metamorphosen auszurichten, der 2004 von der Paris Lodron Universität als Forschungszentrum eingerichtet und von Sabine Coelsch-Foisner geleitet wurde und 2013 mit Gründung ihrer transdisziplinären Arbeitsgemeinschaft *Kulturelle Dynamiken* an der Österreichischen Forschungsgemeinschaft zu einem größeren Forschungsverbund entwickelt wurde.

Die Metamorphose ist ein historisches Phänomen, das eine Ausgangssituation und eine Endsituation impliziert, wobei die Verwandlung selbst 'Zeugen' braucht, d. h. sie muss wahrgenommen werden. Das ist die Aufgabe der jeweiligen künstlerischen Realisierung und erfordert Strategien (etwa Selbstwahrnehmung; ein Du oder beobachtendes Umfeld; Erinnerung und Rückschau; Entfremdung bei gleichzeitiger Wiedererkennung). Dazu kommt ein Repertoire an Handlungen wie Verkleidung, Maskerade oder der Blick in den Spiegel. Abgesehen vom engeren Sinn der Körperv Verwandlung lassen sich mit dem Konzept der Metamorphose strukturelle, inhaltliche, sprachliche und musikalische Abwandlungen innerhalb eines Werks beschreiben. In der weiteren Folge fokussiert das Konzept auf historische Entwicklungen – Verschiebungen und Verlagerungen gattungsästhetischer, stoff- oder mentalitätsgeschichtlicher Natur.

In *My Fair Lady* spiegelt sich die Idee der Metamorphose sowohl als inneres dramaturgisches Konzept (allen voran die Entwicklung von Henry Higgins und Eliza Doolittle) wie auch in der Rezeptionsgeschichte des Stücks insgesamt wider. So wurde aus G. B. Shaws Bühnenstück *Pygmalion* – mit dem Vorlauf von Ovids *Metamorphosen* und einer Vielzahl an Bearbeitungen vom Mittelalter und der Frühmoderne bis ins 19. Jahrhundert – ein Film und schließlich noch ein Musical, was wiederholt als künstlerischer 'Ausverkauf' des Stoffs interpretiert worden ist. Solches vermittelt exemplarisch die "Introduction" von Richard H. Goldstone, der den klassischen Topos eines Substanzverlusts durch die Umarbeitung eines Werks der 'Hochkultur' (Theater) in die 'Popularkultur' (Film, Musical) bedient:

My Fair Lady simplifies and conventionalizes the tortured relationship between the two principals. The requirements of a musical comedy result in the music and lyrics displacing half the dialogue of the play. Liza and Henry Higgins of the musical,

consequently, lose some of their individuality, some of their humanity. Liza becomes Cinderella and Higgins transformed into a slightly crusty prince.²

Tatsächlich trifft Goldstone bei seinem negativen Urteil, in der Lerner-Adaption eine Verflachung der originalen *Pygmalion*-Vorlage zu sehen, einen zentralen Musical-geschichtlichen Aspekt des Stoffs: Denn es besteht eine enge Verbindung des Aschenputtel-Motivs zur Figur der Eliza, wobei die Schauspielerin Julie Andrews in vier Produktionen Musical-Geschichte geschrieben hat. So spielte Andrews die Hauptrolle in der TV-Produktion *Cinderella* von 1957, geschrieben von einem der prominentesten Broadway-Autorenpaare, Richard Rodgers und Oskar Hammerstein II (ein für damalige Verhältnisse großer Erfolg mit über 100 Millionen Zuschauern). Sie war ferner die Originalbesetzung der Eliza bei der New Yorker Inszenierung von 1956, und verkörperte auch noch in den beiden Musical-Filmen *Mary Poppins* (1964) und *Sound of Music* (1965) die weiblichen Hauptrollen, die als (*super*)-*nannies* starke Frauengestalten symbolisieren, die sich fest im Leben behaupten und ihren Standpunkt durchsetzen.

Dass sich durch die Übertragung zum Musical vor allem die Figur der Eliza in eine eher märchenartige Figur verwandelt, ist zum Teil richtig. Das Lehrer-Schülerin Verhältnis wird romantisch gelöst und die Dramaturgie von Shaws ruppigem Ideentheater in eine operettenhafte Wunscherfüllungsästhetik umgewandelt. Zu widersprechen ist allerdings der Annahme, dass die zwischenmenschlichen Beziehungen zwischen Higgins und Eliza simplifiziert werden. Wie besonders die Analysen der musikalisch-dramaturgischen Verknüpfungen der den Personen zugeschriebenen Songs zeigen, erfährt Elizas Verhältnis zu Higgins eine besondere Relation von Nähe- und Distanz.

Shaw selber hat die Frage nach einer Verwässerung des Stoffs durch den Film mit der für ihn charakteristischen Pose des *jester* beantwortet:

Question: Do you think that these filmed versions of your plays will bring about a new type of film – films in which problems of conduct and character of importance to the audience are raised and suggestively discussed?

I don't think 'Pygmalion' will bring about anything but the confusion of the idiots who maintain that a good play must make a bad film, and that the musical English of a dramatic poet must be converted into the slang of a Californian bartender or it will not be understood in Seattle – where, by the way, they do not speak Californian.³

² Richard H. Goldstone, "Introduction" zu *George Bernard Shaw's Pygmalion and the internationally acclaimed Alan Jay Lerner Musical Adaptation My Fair Lady*, Signet Classic, New American Library (New York, NY: Penguin Putnam) 1969, S. viii.

³ "Bernard Shaw Flays Filmdom's 'Illiterates'" (Replies to a questionnaire by Dennison Thornton, *Reynolds News London*, 22 January 1939), zit. in *ibid.*, S. 93-4.

Ein zentraler Punkt von Goldstones Ablehnung der Musical-Version von *My Fair Lady* betrifft das von Shaw auch für die Filmversion von *Pygmalion* selber ausdrücklich verneinte Happy End:

Question: In a note to the stage version of 'Pygmalion' you deplored what you called "ready-made, happy endings to misfit all stories". Yet you allowed such a ready-made happy ending to be substituted in the film version of 'Pygmalion'. Why?

I did not. I cannot conceive a less happy ending to the story of 'Pygmalion' than a love affair between the middle-aged, middle-class professor, a confirmed old bachelor with a mother-fixation, and a flower girl of 18. I emphasised the escape of Eliza from the tyranny of Higgins by a quite natural love affair with Freddy.

But I cannot at my age undertake studio work: and about 20 directors seem to have turned up there and spent their time trying to sidetrack me and Mr Gabriel Pascal, who does really know chalk from cheese. They devised a scene to give a lovelorn complexion at the end to Mr Leslie Howard: but it is too inconclusive to be worth making a fuss about.

My Fair Lady als bloße Happy End-Version von Shaws Bühnendrama deuten zu wollen, scheitert allein an Shaws mäeutischer Methode, die den Antihelden im Helden und das Unglück im Glück entlarvt. Das zeigt auch die aus dem obigen Zitat hervorgehende (von Shaw behauptete) Diskrepanz von Autorintention und Interpretation, die seinem *Pygmalion* von Anbeginn anhaftete, weil Schauspieler und Publikum eine Liebesbeziehung sehen wollten, die Shaw deklamierte. Gleichzeitig nutzte Shaw dieses Spiel mit der Erwartungshaltung des Publikums für sein Theater, indem er auf Konventionen aufbaute und im Publikum vertraute Vorstellungen weckte, um sie dann zu dekonstruieren. So gesehen ist *My Fair Lady* weniger eine Abkehr von Shaws gescheitertem *Pygmalion* als eine Abkehr vom shawschen Theater zugunsten einer neuen Kunstform, deren Wurzeln über Shaws Bühnen- und Filmvorlage hinausreichen und eine Fülle an gattungsästhetischen, stoff- und kulturgeschichtlichen sowie literarischen und musikalischen Abwandlungen erkennen lässt. Diesen 'Metamorphosen' und der Frage, warum *My Fair Lady* ein derartiger Erfolg wurde, gehen die sechs Kapitel in diesem Buch auf den Grund.

Andreas Jaensch verortet *My Fair Lady* im gattungshistorischen Kontext und beleuchtet unterschiedliche Traditionen des populären Musiktheaters, insbesondere des Musicals und der Operette, wobei auch konkrete analytische Aspekte der Musik *My Fair Ladys* gewürdigt werden, z. B. die Vielfalt der Song-Formen und ihre dramaturgische Bedeutung. Besonderes Augenmerk gilt dem Vergleich von *My Fair Lady* und *West Side Story*. In einem Überblick zur Aufführungsgeschichte, der rechtliche wie bühnenpraktische Aspekte miteinbezieht, zeichnet sein Kapitel "*My Fair Lady* – Prototyp und Höhepunkt des 'Operetten-Musicals'" nicht nur die 'Chronologie eines Welterfolgs' nach, sondern erschließt die 'Faktoren' dieses Erfolgs.

Gisela Maria Schubert, "'Sie schreiben Lyrics, nicht wahr?' – Szenen einer Partnerschaft: Lerner und Loewe und die Entstehung von *My Fair Lady*", spürt den konkreten Entstehungshintergründen von *My Fair Lady* im Hinblick auf die langjährige Zusammenarbeit des Autorenteam Frederick Loewe und Alan J. Lerner nach. Neben grundlegenden Parametern der Zusammenarbeit und unterschiedlichen Arbeitsweisen wird vor allem der kreative Prozess thematisiert, der die Sonderstellung gemeinschaftlicher Werke und den permanenten Ideenaustausch einmal mehr ins Licht rückt und Gattungstransformationen aus der Warte der Praxis aufrollt.

Sabine Coelsch-Foisner, "*Pygmalion* und *My Fair Lady* – Metamorphose als Prinzip des Anderswerdens: Von Ovids Epos über Shaws Salonsatire zu Lerner und Loewes musikalischer *Romance*", richtet das Augenmerk auf die Stoffgeschichte und erörtert, durch Textanalysen belegt, markante Stationen in der Rezeption des antiken Pygmalion-Mythos vom Mittelalter und der Frühmoderne über das 19. Jahrhundert zu Shaw und Lerner. Im Mittelpunkt stehen sowohl gattungsästhetische Transformationen als auch ideengeschichtliche Anbindungen an das Cinderella-Motiv und den 'American Dream', die Figur des Künstlers-als-Schöpfer und die Verdinglichung des weiblichen Körpers in ihren unterschiedlichen literarischen Ausgestaltungen.

Gabriele Linke, "*My Fair Lady* – kulturgeschichtliche Transformationen", entdeckt eine Fülle an kulturgeschichtlichen Verweisen in Lerner und Shaw und beleuchtet, wie bisweilen kleine Änderungen am Text Bedeutungsverschiebungen zur Folge haben und wie Figuren über Schauplätze charakterisiert werden. Zentrale Themen sind: Postkolonialismus, Wissenschaft, Geschlechterkonstruktionen und soziale Hierarchien. Aus dem Kontext des jeweils spezifischen Entstehungshintergrunds – des spätviktorianischen Zeitalters bei Shaw und der Nachkriegszeit bei Lerner – wird die jeweilige kulturgeschichtliche Verortung als weiteres Indiz für den Erfolg von *My Fair Lady* am Broadway und in Europa vorgebracht.

Alexander Brock, "Elizas Englisch – die Darstellung sozialer und regionaler Variation des Englischen in *Pygmalion* und *My Fair Lady*", widmet sich sowohl dem Cockney-English als Sprachvarietät als auch der soziolinguistischen Frage, ob Higgins' Plädoyer für eine Standardsprache eine linguistische Grundlage hat und welchen Standpunkt Shaw als irischer Einwanderer in dieser Diskussion einnimmt. Einer Analyse der (selektiven) Cockney-Merkmale bei Shaw und Lerner folgt ein geschichtlicher Überblick über die Bemühungen um eine Standardsprache, der Higgins' präskriptiven Standpunkt als wissenschaftlich unhaltbar entlarvt und gleichzeitig Shaw der 'sprachlichen Diskriminierung' seiner Protagonistin überführt.

Joachim Brügge, "Formale und analytische Aspekte der Musik in *My Fair Lady*", widmet sich der musikalischen Umsetzung des Textes. Ausgehend von der dramaturgischen Situation der Protagonisten werden musikanalytische Aspekte näher beleuchtet, wobei zunächst die Struktur des Musicals der

'Goldenen Ära' und in der Folge das Wort-Ton-Verhältnis besondere Berücksichtigung finden.

Wenngleich aus dramenanalytischer Perspektive die Brüche und Spannungen im Verhältnis der Protagonisten in *My Fair Lady* gegenüber *Pygmalion* abgeflacht sind, wenngleich Eliza und Higgins als potentielle *Romance*-Helden umgeformt werden und Freddy als echter Rivale in der Dreieckskonstellation erscheint, wenngleich stoffgeschichtlich in Shaws Drama eine Subversion des antiken Schöpfungsmythos nachzuweisen ist, wohingegen der Plot in *My Fair Lady* wieder auf den antiken Liebestopos zurückgebunden wird, so sind Shaws Bruchlinien keinesfalls eliminiert in *My Fair Lady*. Vielmehr verdichten sich die emotionalen Konflikte der *Romance*-Helden in deren Songs. Lerner und Loewes musikalische Umsetzung steht im Dienst des Textes, wie mehrfach festgestellt wurde, sie steht aber vor allem im Dienst des shawschen Textes, der Pygmalions Liebe in ein spannungsgeladenes Verhältnis der Geschlechter überführt. Letztlich bilden solche Konflikte den Urgrund der Queste und des (Operetten-) Musicals.

Die Aufführungsrechte der Notenbeispiele im Beitrag von Joachim Brügge liegen bei der Gallissas Theaterverlag und Mediaagentur GmbH, denen wir für die Erlaubnis der Druckgenehmigung Dank sagen. Unser Dank gilt weiters der Universität Mozarteum, dem Magistrat der Stadt Salzburg und dem Fachbereich Anglistik und Amerikanistik der Universität Salzburg für die Finanzierung der Drucklegung. Des Weiteren danken wir Tanja Deinhamer für die Erstellung des druckfertigen Manuskripts und den Studierenden unseres Seminars für ihr Interesse und ihre Neugier, die wir hoffen, mit dieser Einführung auch beim Leser zu wecken.

Sabine Coelsch-Foisner und Joachim Brügge

Salzburg, Februar 2015

My Fair Lady – Prototyp und Höhepunkt des 'Operetten-Musicals'

What American musical adaptation took a great classic play [...], featured a leading hero who could not sing, was written by American writers and staged by an American director handling subject matter that was quintessentially English, and did not bother to include a romance? In short, which musical did just about everything wrong its creators could think of?¹

Ja, der Autor spricht von *My Fair Lady*. Und obwohl hier offenbar alle denkbar möglichen Fehler begangen wurden oder gerade deshalb – dieser Frage wird im weiteren Verlauf genauer nachzuspüren sein – wurde *My Fair Lady* zu einem der erfolgreichsten und bedeutendsten Musicals der bisherigen Gattungsgeschichte. Sicherlich haben andere Produktionen der jüngeren Vergangenheit mehr Geld eingespielt und längere En-suite-Laufzeiten aufzuweisen als die Musical-Adaption von George Bernard Shaws *Pygmalion* durch Alan J. Lerner und Frederick Loewe aus dem Jahre 1956. Doch müssen sich jüngere Produktionen gegen eine vielfach geringere Konkurrenz behaupten, als dies bei *My Fair Lady* im 'Goldenen Zeitalter des Musicals'² der Fall war – allein im Jahr 1957 liefen parallel zu *My Fair Lady* mit der *West Side Story*, *The Most Happy Fella* und *The Music Man* drei weitere brandneue Top-Produktionen an Broadway-Bühnen. Und nicht zuletzt bleibt abzuwarten, welchen Stellenwert die jüngeren Produktionen nach einem halben Jahrhundert noch einnehmen werden.

Chronologie eines Welterfolgs

Schon Wochen vor der Broadway-Premiere im Mark Hellinger Theatre am 15. März 1956 deutete es sich an: Das neue Musical von Lerner und Loewe würde zum absoluten Höhepunkt der Saison werden. Die Kunde vom außer-

¹ Denny Martin Flinn, *Musical! A Grand Tour: The Rise, Glory and Fall of an American Institution* (New York, NY: Schirmer, 1997), S. 339.

² Als Eckpunkte dieser Ära gelten Rodgers und Hammersteins *Oklahoma!* aus dem Jahre 1943 und das Rock-Musical *Hair* aus dem Jahre 1967. Vgl. Kim H. Kowalke, "Das Goldene Zeitalter des Musicals", in Armin Geraths und Christian Martin Schmidt (Hg.), *Musical: Das unterhaltende Genre* (Handbuch der Musik des 20. Jahrhunderts 6, Laaber: Laaber, 2002), S. 137-78.

ordentlichen Erfolg, den das Werk bei den Try-outs in New Haven und Philadelphia erlebte, verbreitete sich in rasendem Tempo in Manhattan, und so nahm der Ansturm auf die Tickets bis dahin ungeahnte Maße an:

Mail-order sales were announced three weeks before the Manhattan premiere – and the orders poured in by the canvas-sackful. The box office opened two weeks before the premiere, and all day every day a queue stood before it. [...] Such was the demand on the show's principals for tickets that in Philadelphia, both Harrison and Andrews cut off their telephones, with a particular charge to their hotel switchboard operators not to let long-distance calls through. Lerner was nervous, doubtful that any play could live up to such expectations.³

Die Sorge war unberechtigt: Publikum und Kritik waren gleichermaßen überwältigt.⁴ Ein Erfolg, der sehr lange anhalten sollte: Allein die erste Aufführungsserie am Broadway dauerte sechs Jahre und stellte mit einer Zahl von 2.717 Shows einen Fabelrekord auf, der für lange Zeit ungebrochen bleiben sollte. Diese enorme Anziehungskraft beim Publikum wurde erst durch ein Werk überflügelt, das ein knappes Jahrzehnt später seine Broadway-Premiere feierte und es auf 2.844 Broadway-Shows brachte: *Hello Dolly* aus dem Jahr 1963.⁵ Auch was die Anerkennung bei der Theaterkritik anbelangt, war *My Fair Lady* mit 10 Tony-Award-Nominierungen und schließlich sechs gewonnenen Titeln (als bestes Musical sowie für den männlichen Hauptdarsteller, Regie, Kostüme, Bühnenbild und die Orchesterleitung) lange Zeit ungeschlagen – auch in dieser Hinsicht konnte erst *Hello Dolly* Lerner und Loewes Meisterwerk überflügeln (elf Nominierungen und zehn Auszeichnungen).⁶ Nicht zuletzt trug auch die Plattenaufnahme in der Originalbesetzung, die nur wenige Tage nach der New Yorker Premiere eingespielt und zum größten Erfolg von Columbia-Records wurde,⁷ zur Begeisterung im ganzen Land bei.

³ Gene Lees, *The Musical Worlds of Lerner and Loewe* (1990; Lincoln und London: U of Nebraska P, 2005), S. 134.

⁴ Vgl. *ibid.*, S. 135-6.

⁵ Vgl. Kowalke, S. 138-9.

⁶ Auch der Fabelrekord von Rodgers und Hammersteins *South Pacific* aus dem Jahr 1943 mit neun Titeln wurde erst durch *Hello Dolly* gebrochen. Die *Tony-Awards* der wichtigsten Werke der Folgezeit (Nominierungen/Auszeichnungen): *Fiddler on the Roof* 10/9, *Cabaret* 11/8; *Evita* 11/7, *Cats* 12/7, *Phantom of the Opera* 10/7, *Les Misérables* 12/8. Das Ergebnis relativiert sich allerdings, berücksichtigt man, dass die Anzahl der für Musicals vergebenen *Awards* bereits vor *Hello Dolly* um zusätzliche Kategorien (Autor/Buch, Komponist/ Textdichter, Produzent, später dann auch Lichtdesign) erhöht worden war. (Quelle: Offizielle Tony-Award-Homepage, www.tonyawards.com).

⁷ CBS hatte alleine die Produktionskosten von geschätzten 400.000 \$ übernommen – auch das damals ein Novum – und damit die Rechte für die Schallplattenaufnahme erhalten. Vgl. Lees, S. 113.

Der Erfolg von *My Fair Lady* blieb aber bekanntlich nicht auf den Broadway und die USA beschränkt. In den folgenden Jahren sollte das Werk in elf Sprachen übersetzt werden und auf dem gesamten Globus seinen Siegeszug fortsetzen. Die nächste Station des Triumphs war London. Die Premiere am Londoner West End, dem britischen Pendant zum Broadway, war für Ende April 1958 festgelegt worden. Lerner sah wohl von Anfang an die dringende Notwendigkeit, auch in England die Show ausschließlich mit den Hauptdarstellern des Originals auf die Bühne zu bringen, wie Gene Lees berichtet: "Lerner noted, that it would be theatrical suicide to do the show there without Harrison, Andrews, Holloway, and Coote in their original roles."⁸ Und so siedelte die Besetzung der Broadway-Produktion nach eineinhalb Jahren En-suite-Spiel inklusive der Hauptdarsteller sowie des Kreativteams (Regie, Kostüme, Bühnenbild, musikalische Leitung etc.) nach England über. Die Neugierde auf das Werk, von dem man schon so viel gehört hatte, war erwartungsgemäß groß. Zudem wollte ganz England wissen, was man in Amerika aus seinem Shaw (eigentlich ein Ire) gemacht hatte.⁹ Bereits ein knappes dreiviertel Jahr vor der Premiere begann der Kartenvorverkauf, und die Nachfrage war immens. Bald kamen die Vorbestellungen nicht nur aus ganz England, sondern auch vom europäischen Kontinent. So wurde die Londoner *My Fair Lady*-Premiere zu einem der größten europäischen Theaterereignisse der Zeit.¹⁰ Und der Erfolg vom Broadway wiederholte sich: In London kam die Produktion in ihrer ersten Aufführungsserie auf 2.281 Vorstellungen.

Ähnlich wie in London sah es in den folgenden Monaten überall auf der Welt aus, wo das Musical eröffnete: Zeitgleich mit London startete die australische und mexikanische Produktion, weitere folgten in Asien, Lateinamerika und Kanada. Der schwedische Produzent Lars Schmidt, Ehemann von Ingrid Bergman, hatte bereits 1957 die skandinavischen Rechte erworben und schließlich 1959/60 auch jene für Frankreich, Italien, die Niederlande und den deutschsprachigen Raum. So hob sich im Februar 1959 bei der Premiere in Stockholm der Vorhang zum ersten Mal auf dem europäischen Kontinent. In kurzen Abständen folgten Produktionen in Helsinki, Kopenhagen und Amsterdam. Über den nordeuropäischen Raum kam *My Fair Lady* schließlich nach Deutschland.

Als im März 1961 die holländische Version ihre Premiere feierte, war die deutsche Produktion bereits in Vorbereitung.¹¹ Das Theater des Westens im Berliner Bezirk Charlottenburg, das nach dem Krieg als Quartier für die

⁸ Ibid., S. 145.

⁹ Vgl. ibid., S. 147.

¹⁰ Vgl. Wolfgang Jansen, *My Fair Lady: Die deutsche Erstaufführung 1961 im Berliner "Theater des Westens"* (Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst 1, Berlin: Weidler, 1996) S. 25.

¹¹ Vgl. ibid., S. 26.

Städtische Oper gedient hatte, wurde mit deren Umzug in ein eigenes Haus wieder für andere Zwecke frei und sollte – in Anknüpfung an seine frühere Nutzung – zu einer Spielstätte für das unterhaltende Musiktheater zeitgenössischer Prägung werden. Hierfür suchte man einen finanzstarken Direktor, der einen Erfolg sicherstellen könne. Diesen fand man schließlich in Hans Wölffer, der damals auch Direktor der Komödie am Kurfürstendamm war und sich schon dort für das unterhaltende Musiktheater stark gemacht hatte. Wölffer kannte Lars Schmidt bereits seit 1954 und war sich wohl bald mit ihm über die deutschen Aufführungsrechte einig. Die Rechte waren damals an Lars Schmidt nur unter der Auflage übergeben worden, dass die New Yorker Inszenierung inklusive Bühnenbild, Kostümen, Choreografie, Regie und musikalischer Einstudierung originalgetreu übernommen wurde. Daher wurde für Berlin die Stockholmer Inszenierung mit dem gesamten Produktionsteam übernommen. Lediglich für die Dialogregie wurde mit Wolfgang Spier ein in der deutschen Sprache versierter Theatermann gewonnen. Die Übertragung der Texte ins Deutsche übernahm Robert Gilbert, der bereits 1930 die Liedtexte für Ralph Benatzkys *Im weißen Rößl* geschrieben und sich nach dem Zweiten Weltkrieg einen Namen als Übersetzer von Libretti des leichten Musiktheaters gemacht hatte. Ihm ist die geradezu kongeniale Übertragung des englischen Cockney-Akzents in den Berliner Dialekt zu verdanken. Mit Paul Hubschmid als Higgins, Karin Huebner als Eliza und Alfred Schieske in der Rolle des Alfred P. Doolittle fand man auch für die deutsche Version – wie schon beim New Yorker Original – Hauptdarsteller, die zum Inbegriff ihrer Rollen werden sollten. Wölffer hatte, um das finanzielle Risiko im Falle eines Misserfolgs zu minimieren, das Theater zunächst für lediglich ein halbes Jahr übernommen. Eine Vorsicht, die sich als völlig unnötig erwies: Auch die Berliner Premiere am 25.10.1961, mit der das neue Theater des Westens seinen Spielbetrieb nach dem Krieg wieder aufnahm, wurde zu einem Triumph.¹² Trotz des nur wenige Monate vor der Premiere begonnenen Mauerbaus und der damit verbundenen Isolierung der Stadt vom Umland erreichte *My Fair Lady* eine für Berlin bis dahin unerreichte Laufzeit von 757 Aufführungen in den Jahren 1961–1964.¹³ Von Berlin aus folgten weitere Inszenierungen in München (1962) und Hamburg (1963) sowie Wien (1963) und Zürich (1964).¹⁴

¹² Vgl. *ibid.*, S. 33-44.

¹³ 1963 gab es eine kurze Unterbrechung für die Premiere von Irving Berlins *Annie Get Your Gun*, das aber auf wenig Gegenliebe beim deutschen Publikum stieß – vgl. Jansen, S. 65. Dem Problem der Abschottung Berlins vom Umland durch den Mauerbau konnte u. a. durch das Einrichten einer "Musical-Luftbrücke", also dem organisierten Musical-Besuch für westdeutsche Theaterbesucher inklusive Flug und Hotelübernachtung (worin sicherlich bereits ein Vorbild für den Musical-Tourismus der 1980er und 1990er Jahre gesehen werden kann), erfolgreich begegnet werden – vgl. Jansen, S. 57-60.

¹⁴ *Ibid.*, S. 59, S. 61-6.

1964 kam schließlich die Hollywood-Adaption mit Rex Harrison und Audrey Hepburn in den Hauptrollen in die Kinos, und auch diese wurde zum Highlight des Filmjahres, das schließlich mit acht Oscars bedacht wurde. Ursprünglich sollten nach dem Willen der Schöpfer auch im Film die Stars des Broadway- und West End-Erfolgs ihre Rollen übernehmen. Doch Produzent Jack Warner, der die Filmrechte erworben hatte, wollte die Hauptrollen weder mit Julie Andrews noch mit Rex Harrison besetzen. Julie Andrews war dem Produzenten international noch zu unbekannt, und anstelle von Rex Harrison wollte er die Rolle des Higgins mit Cary Grant besetzen. Grant jedoch lehnte, mit dem Verweis, dass nur ein 'Verrückter' versuchen würde, Rex Harrisons Paraderolle zu übernehmen, ab.¹⁵ Letztlich ließ sich Warner von der zwingenden Verpflichtung Rex Harrisons überzeugen. Im Gegenzug rang er den Autoren aber die Umbesetzung der Eliza ab. Man entschied sich schließlich für Audrey Hepburn, deren gesangliche Fähigkeiten – wie sich schnell herausstellte – allerdings nicht ausreichend waren. Deshalb mussten die Songs von Marnie Nixon, einer in der Öffentlichkeit unbekannten Sängerin, übernommen werden, die es vorzüglich verstand, beim Singen Audrey Hepburns Stimme zu imitieren. Julie Andrews' Enttäuschung über die Ersetzung durch Audrey Hepburn relativierte sich schnell, als sie noch im gleichen Jahr das Angebot der Disney Studios bekam, die Rolle der Mary Poppins zu übernehmen. So kam es, dass Julie Andrews und Rex Harrison bei der Oscar-Verleihung 1965 dennoch gemeinsam als beste Hauptdarsteller geehrt wurden.¹⁶

Alleine in den ersten 15 Jahren spielte *My Fair Lady* inklusive der Film- und Schallplattenaufnahmen rund 90 Mio. US-Dollar ein.¹⁷ Nicht zuletzt der Erfolg des Films dürfte ein Grund dafür gewesen sein, dass 1965 schließlich die Bühnenrechte von der Übernahme der Broadway-Inszenierung losgelöst wurden. Damit war für *My Fair Lady* der Weg ins Repertoire-Theater geebnet. Schnell wurde das Werk auch zum festen Programmteil an zahllosen Theatern und Opernhäusern weltweit, dessen Anziehungskraft auch ein halbes Jahrhundert nach der Uraufführung nicht nachgelassen hat: Am Broadway erlebte das Werk gleich drei Revivals – in den Jahren 1976, 1981 und 1993. London feierte *My Fair Lady* erst 2001 mit einer viel umjubelten Neuinszenierung am West End durch das Erfolgsduo Cameron Mackintosh (Produzent) und Trevor Nunn (Regie). Man spielte vier Monate vor ausverkauften Rängen im Royal National Theatre, wonach man mit großem Erfolg ins Theatre Royal Drury Lane umzog, an dem schon die West End-Premiere 1958 stattgefunden hatte. Dort lief die Neuproduktion bis 2004. Im deutschsprachigen Raum gab es in der Zeit von 1965 bis 2006/2007 insgesamt 347 (!) Inszenierungen des Werks (295 in

¹⁵ Vgl. Lees, S. 148.

¹⁶ Ibid, S. 148-9.

¹⁷ Ibid, S. 37.